

Ключевые слова: эстетика, сериалы, саундтрек, ритуал, эпос, музыкальная форма, время, колыбельная, сказка, повтор, контраст, вариативность.

Петрушанская Елена Михайловна

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com

Key words: aesthetics, horizontal and vertical series, time, soundtrack, ritual, epic, lullaby, fairy tale, repetition, musical dramaturgy, variability.

Petrushanskaya Elena M.

PhD in Art Studies, leading researcher of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com

ПЕТРУШАНСКАЯ Е.М.

Гипотезы о музыкальных структурах сериальности

В последние полвека в мировых массмедиа происходит интенсивная эстетическая эволюция сериала, становящегося существенным явлением культуры и искусства. Музыка в сериалах нового типа является неотъемлемой составляющей экранного действия, важной частью звуковой палитры. Вместе с тем и сериал в целом как форма опирается на традиции некоторых музыкальных форм, укорененных в истории культуры. Автор стремится выявить «археологию» экранной сериальности в многовековых музыкальных традициях. Нередко именно в музыке сериала, а не (или не только) в его сюжете и визуальной материи, сосредоточены наиболее сложные смысловые нюансы. В статье анализируются формообразующие черты музыки, влияющие на структуры повествования в больших экранных формах. Автор обращается к элементам саундтрека сериалов «Твин Пикс», «Доктор Хаус», «Моцарт в джунглях», «Элементарно», «Пуаро», «Метод», «Игра престолов» и др.

PETRUSHANSKAYA ELENA M.

Hypotheses of Seriality in Musical Structures

In the last half-century there is an intensive aesthetic evolution of the series in the world mass media. Series become an essential phenomenon of modern culture and art. Music in the series of a new type is an integral part of the on-screen action, an important part of the soundtrack. Series as a form is based on the tradition of musical forms rooted in the history of culture. The author seeks to reveal the "archeology" of screen seriality in the old musical traditions. Complex semantic nuances are concentrated not (or not only) in the series plots and visuality, but in the music. The article analyzes the formative features of music that affect the structure of the narrative in the series. The author refers to the soundtrack elements of such series as *Twin Peaks*, *House, M.D.*, *Mozart in the Jungle*, *Elementary*, *Elimination*, *Method*, *Poirot*, *Game of Thrones*, etc.

УДК 78
ББК 71, 85.38

Среди экранных многочастных гигантов в нынешний период беспрецедентно важную роль играют сериалы. И совершенно особая роль в некоторых из них отведена музыке. Поэтому мы обратимся к предполагаемому воздействию принципов музыкального изложения и развертывания в данном виде экранных произведений. Почему – музыка? Не только оттого, что она является неотъемлемой составляющей экранного действия (хотя не всегда важной). И не только из-за важности музыкально-звукового пласта как отображающего – и нередко усиливающего – представления зрителей о внутреннем состоянии героев, о глубинной сути событий, о смыслах экранного повествования в целом.

Здесь причиной рассмотрения влияния формообразующих черт музыки на структуры организации в сериалах является сама природа музыкального искусства. С древности она отображает и преображает наши представления о времени, о временном потоке. Близость к мифоподобному топосу, к лирико-эпической типологии повествования сближает сферы музыки, большой экранной формы и – мифа. О созвучии двух последних писал К. Леви-Стросс: «Музыка схожа с мифом: подобно мифу, она преодолевает антиномию исторического, преходящего времени и постоянства структуры» [23, с. 27–49]. В его описании проступают черты, роднящие процесс-ритуал слушания музыки с погружением воспринимающего большую экранную форму в некий бесконечный процесс развертывания повествования о человеческой сути: «Прослушивание музыкального произведения в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно обволакивает его и свертывает. Только слушая музыку и только в то время, когда мы ее слушаем, мы

приближаемся к чему-то, похожему на бессмертие» [23, с. 28]. Ведь для не умеющих читать нотный текст восприятие музыки возможно только в течение периода ее исполнения и звучания, тогда как даже в пространстве театрального искусства можно ознакомиться с основной сценической интерпретации: вербальным текстом пьесы. Рецепция же созданий экранных искусств тоже, как и музыкальных, полноценна лишь с момента их «протекания во времени», – независимо от того, смотрят ли их в сетке телевидения или в более свободном режиме, на экране персонального компьютера или других экранных носителях.

Для всех, и особенно протяженных во времени художественных форм, важна их структура; есть способы пространственно-визуальной и – звуко-временной организации. Течение времени в сериалах обладает особыми чертами; обычно оно медленнее, подробнее, причем это не единичный прием; типологически такое течение времени ближе к ритмам обыденности, чем в других ориентированных на художественность формах медиальной аудиовизуальной продукции. Это – принципиальная черта, хотя бывают и ее противоположно-полюсные нарушения: например, утрированная, подчас до пародийности, медлительность в «Твин Пикс» и – стремительнейший темп притворяющегося легковесным сериала «Моцарт в джунглях».

Наблюдая здесь сближение с жизнеподобным темпоритмом, чаще, чем в других экранных формах, замечаем, что последний не хроникально воссоздается, а имитируется. Недавний пример – итальянский сериал «Чудо» (2018, *Il miracolo*), где каждой ежедневной серией так и были емко представлены «текущие» мистически окрашенные события, однако, с наплывами воспоминаний из прошлого: «День первый», «День второй» и т.д. В том есть нечто общее с идущими из древности каждодневными, связанными с музыкой ритуалами.

Ясно, что удлинение протяженности серий чаще обусловлено коммерческими выгодами «разбухания» длины действия. Однако это качество экранного рассказа диктовали также и способы потребления и особенности ситуации восприятия. Прежде сериалы смотрели в большинстве своем пенсионеры, домохозяйки; восприятие происходило изначально только в домашней обстановке, в означенное сеткой телевидения время и свободные моменты бытия потребителя, в расслабленности перед телеэкраном. Гендерный аспект исследований, соотношения с психологией и социальными задачами женщин

очень массивно представлены в западной литературе о сериалах, однако мы здесь касаемся его лишь вскользь [28].

Особенности бытования определяли черты жанра при рождении; они повлияли на его поэтику. Ей в большинстве случаев соответствовал бытовой темпоритм жизни зрителя-обывателя, неспешный режим восприятия и внимание к деталям, подчас избыточным. Чаще – отсутствие резких пространственно-временных «скачков», дробного «монтажа» изображения. На сегодняшний день это уже уходящие качества. В новых технологически и эстетически «продвинутых» сериалах, при рестайлингах наблюдается ускорение действия. Параллельные истории развиваются внутри главного сюжета; они не контрастируют меж собой, обычно собраны в «пучки» повествовательных линий – «ядер». Доминирует квазидокументальное следование хроникальным параметрам реалий разговора, встречи, события.

Этот аспект затронут нами для сопоставления с типологией музыкального повествования, где в течение веков выковывались свои особые методы художественной организации текущего времени. К ним обратимся далее, сначала подчеркнув, что ни в одном из известных нам исследований не встретилось сравнение драматургии сериала с музыкальной⁽¹⁾. Однако задолго до появления сериальных форм многие синкретические и синтетические музыкальные явления должны были вырабатывать свои способы длительного привлечения внимания, узнавания, порядка в ритуальной последовательности.

Речь идет о сонорной маркировке моментов, в которых особо важен первоначальный и активный коммуникативный импульс.

Таковы сигналы: характерная, отличающаяся от соседних попевка-метка определенного локуса, или характерная пропеваемая «подпись» общности (что свойственно было напевам разных мест российского пространства), узнаваемая попевка – «формула»,

свойственная данному жанру, песне календарного периода; а для иных событий свойственна «интрата» (краткое, эффектное звуковое вступление к событию, например, призывные звуки перед началом театральных, цирковых представлений, перед религиозными шествиями, ритуальными действиями, коллективными праздниками, балами и пр.).

Одинаково или вариантно звучащие, повторяющиеся звуковые фрагменты пронизывали синкретические моменты бытия, подобные выше названным. Некие опорные для слушателя точки свойственны также и профессиональным, значительной длительности музыкальным формам, со словами или без них. Ведь на «границе» слова и музыки этот принцип существовал еще издавна – в пении сказителей, при произнесении священных текстов. И поныне многие чтецы завершают эпизоды произносимого ими текста стабильной интонацией фразы; она становится емкой звуковой «рописью». «Фирменная» звуковая каденция свойственна поэтам, полупроизносящим, полупропевающим свои стихи.

Уже войдя в сферу существенных зон «музыкального присутствия» в формообразовании сериала, прежде всего, имеем в виду свойственные ему важные вехи-опоры: аудиовизуальные заставки (lead-incaption) и концовки (lead-outcaption). Они способствуют распознаванию и общей окраске⁽²⁾, а их изменения сигнализируют о радикально важных поворотах повествования.

Звуковому пласту большой экранной формы присущи и характерные повторяющиеся сонорные формулы, знаки, лейтмотивы (темы, звуковые фактуры или тембры), которые сопровождают, характеризуют и сигнализируют о модификациях персонажей, состояний, явлений.

(1) Как в таких работах: [18, 19, 21, 24, 27], так и в следующих: Holdsworth A. Television, Memory and Nostalgia. Television: Memory & Nostalgia, N.-Y., 2008; Niemeyer K. and Wentz D. The Island of the Day after. The Television Series LOST and the Post-1991 Era // in B. Beil, H. Schwaab and D. Wentz (eds.) LOST in Mesia. Berlin: LIT, Verlag, 2014; Hobson D. Crossroads: The Drama of Soap Opera. London: Methuen, 1982; Fiske J. Television culture. London: Methuen, 1987; Anna Maria Morelli, Fania Petrocchi, Massimo Petrelli, Erica Pellegrini. Roma: RAI VQPT n-126, 1994; Argenterii Mino. Il film biografico. Roma: Bulzoni editore s.r.l., 1984.

(2) О психологическом эффекте звуковых заставок различных каналов см. в нашей статье «„Свое“ и „чужое“ в отечественном звуковом теледизайне»: «Повторение звуковых сигналов рождает чувство привыкания, рефлекс узнавания „своего“, в функции позывного. Повтор, в том числе рассредоточенный «по краям» телепрограммы, то есть в звуковой упаковке обрамлений, способствует гипнотическому эффекту, чувству привыкания, вплоть до определенной «зависимости» от бодряще-призывной звуковой формулы, сулящей новые экранные удовольствия. Даже отходя по домашним делам, телезритель издали бывает увлекателен лейтмотивом: сигнал-определитель дает знак, зовет к экрану после грохота рекламы, отмечая не только начало рекламного блока, но, главное, его конец... Подобные явления встречались еще в древней магической практике». [7, с. 146]

Именно области слышимого присущи воссоздание или активизация тайных смыслов, сфер подсознания. Вербально трудно формулируемые и невыразимые средства музыкальной выразительности являются приоритетом саундтреков. О значении названной сферы в выявлении антропологических свойств темы уместно привести высказывание О.А. Кривцуна: «Художественные практики осваивают не проясненные зоны человеческого создания, отказываясь от адаптированных приемов и предлагая новые возможности формирования культурной среды, человеческой эмоциональности и т.п.» [4, с. 22]

Потому избираем сравнения с тем, что оперирует в основном невербальными смыслами: формообразующими музыкальными принципами. Проведем опыт анализа композиционно-смысловых черт слухового ряда; это лишь набор наблюдений, даже кажущихся «частными».

Нужно ли для осознания целого смотреть все серии «цепи» сериала подряд? Это принципиальный вопрос. Сериал может выступать как некая единая, подобная романной, нарративная структура и как иное: сумма родственных элементов-серий, новелл. Речь тогда идет о разном качестве целого. В музыкальной теории для составных музыкальных форм существует четкая дефиниция, которая характеризует два основных типа образования «большой формы». Первый случай образует несомненное, связанное последовательным нарративом единство – цикл. Иной тип повествования – это некий «сборник» самодостаточных частей, не связанных сквозной для всей цепи линией и преемственностью элементов тематизма.

Недаром в англоязычной терминологии разнятся определения и «драматургическая геометрия» сериалов: первый, романский тип называется «горизонтальным сериалом» (*series, the serial*; иначе его определяют как процедурал), а второй, новеллистический, именуется «вертикальным сериалом» (*show*)⁽³⁾. В западной терминологии встречались обозначения некоторых признаков повествовательности (*flexi-narrative structure; long-form drama; single play; one-off drama; anthology series...* А также *series* как незавершающийся, «бесконечный» поток. Есть подразделение по длительности формы в целом: мини-се-

риалы из небольшого количества частей и *megamovie*, например, более 300 серий основанной на Рамаяне олеграфически-цветастой эпопеи «Сита и Рама», некое глубинное измерение которой добавляет обильное музыкальное сопровождение [18, с. 7, 8].

Некоторым детективным и приключенческим подвидам «горизонтального» сериала, где повествование в каждой серии должно быть продолжено в следующей, нередко присущ известный прием тизера («дразнилки», от англ. *teaser*), интригующей конечной точки «на самом интересном месте». Ее «пиком» становится завлекающая загадка, для которой есть специальный термин «клифхэндэр» – «висящий над краем пропасти». Таковой может знаменовать собой начало, возбуждающее интригу, внимание зрителя, или размещаться в напряженной, полной вопросительного ожидания зоне открытого финала серии.

В «вертикальном» собрании частей каждая серия представляет собой завершённую историю, способную существовать и отдельно. Каждая серия-часть обладает законченностью и самостоятельностью. Новеллы могут быть сходными по драматургическому принципу, стилю, главному герою. А подчас вовсе не обязательными являются в этой цепи таких серий-новелл линии сквозных персонажей или сходные художественные приемы, как единство места действия и пр.

При разных принципах формообразования сериала, горизонтального или вертикального, представляется полезным опыт переноса музыковедческой терминологии на анализ экранной формы. Это способствует определению сути экранного текста. Первый случай – единая большая экранная форма-цикл, которую надо воспринимать в ее целостности, последовательности, художественном единстве составляющих. Тут необходим просмотр без пропусков: утрата, фрагментарность элементов-серий грозит потерями смысла экранного содержания. Новеллистический принцип более удобен для таких просмотров, где отсутствие отдельных элементов не существенно, не влияет на представление о всей данной цепи, ибо она – сборная форма с независимыми и избыточными звеньями. Ее композиционная особенность и характерная черта восприятия – необязательность просмотра всех элементов в их последовательности.

Как известно, за последние десятилетия эти основные типы сериального повествования могут и объединяться в таких особых

(3) Официальный сайт портала DRAMAFOND. URL: <http://dramafond.ru/slovar-terminov/> (дата обращения 12.05.2018).

типологических сюжетах, как сериалы о Шерлоке Холмсе, об Эрколе Пуаро – подобно опусам «Карнавал» Р. Шумана или «Картинки с выставки» М. Мусоргского (созданным примерно полтора века до этих сериалов), где сюита – каталогизация разных образов совмещается с элементами моноинтонационности, цементирующими музыкальное повествование «от первого лица».

Можно ли усмотреть архаичные, ритуальные предтечи экранных протяженных и рассредоточенных повествований? Откуда, помимо «близких родственников» – рассредоточенных в прессе фрагментов длительного литературного текста, ежедневных или воскресных рубрик, регулярных радиальных и телевизионных разножанровых циклов передач – могли происходить сериальные формы? Каковы связанные с музыкой «предки» сериала как определенного темпоритмического феномена?

Представляя архаическое прошлое человечества, можно ли обойтись без мысли о напевах-оберегах, заклинаниях, благословениях на охоту или для освещения сельскохозяйственных работ? Их появления, как и сопровождаемые звучаниями языческие обряды, должны были быть достаточно регулярны. А еще ранее – ритмы материнских забот у древних людей. И тогда нужно было как-то убаюкивать, утешать, развлекать беспокойное дитя. Так зарождался и развивался жанр колыбельных песен. Их напевали ежедневно, ежевечерне, может быть, позже так появилась сказка перед сном. Узнаваемая, но обновляемая, дополняемая, варьируемая, которую ребенок просит сделать все дольше, подробнее, все ярче... Утешительные ежедневные «сказки», мелодрамы, ужастики или «сплетни» постоянно приносят также и каждодневные вечерние (для воспринимающих их в телевизионном режиме) сериалы.

Акцентируем не характер и глубину содержания, а регулярность, жизненную необходимость в исполнении извечных функций, культурных ролей. Пусть сериалы и сменяют друг друга; все равно это одна цепь ежевечерних сказок-отвлечений: «смешилок», страшилок, «стрелялок» и других жанровых моделей, которым нет аналогичных сленговых обозначений.

Есть и иные важнейшие духовные ритуалы в жизни любого общества, чья регулярная, но пунктирная пульсация наполняла жизнь знаменательными акцентами. Это, разумеется, сакральные обряды.

В язычестве, да и впоследствии, параллельно ритмам христианского календаря, они в обыденности соответствовали бытовым недельным ритмам, календарным сельскохозяйственным работам и сопровождающим их праздникам. А в обществе с развитой системой церковности – службам в храмах разных религиозных конфессий.

И тут, как ныне в пульсации-появлении желанных, долгожданных серий на разнообразных экранах, существуют и господствуют для людских масс некие «служения» незримым и визуально воспринимаемым богам, средоточиям интересов.

Это бдения ежедневные, еженедельные, сообразно временам года... Большинство населения, принадлежащего к западной церкви, в прошлых веках четко следовало этим общепринятым ритмам при различных вероисповеданиях, участвовало в сложных звуко-зрительных ритуалах. Прихожане хорошо знали их распорядок, подпевая общеизвестным напевам, слушая проповедь. В ходе службы, наряду с параллелями и иллюстрациями знакомых историй из сакральных текстов, закономерны поучения, комментарии и рассказы священнослужителя о делах современных, событиях актуальных, нравственных поучениях, «случаях из жизни», непосредственно обращенных к присутствовавшим. Это оттеняли и по-своему иллюстрировали рядовые и воскресные кантаты.

И в названных первичных музыкальных обыденных жанрах, ритуалах и в сериалах самых разных жанров, стилей и тематики, преобладает разнообразная повторность в звеньях «цепи». Она проявляется у персонажей-масок, в сходстве типологических ситуаций, схем драматургических линий, в типологии возникновения и разрешения конфликта, вплоть до избыточности звеньев. Это, думается, один из структурных признаков направленности на массовое и обыденное восприятие: таковое требует повторяемости для более легкого усвоения информации и — допускает «выпадения» из цепи эпизодов-рассказов без ущерба для главной линии сюжета.

Характерно, что повтор звукоэлементов, как и любой повтор, способен обретать две функции, казалось бы, противоречащие друг другу в создании временной формы. Он способен разделять повествование, в функции возвращения, и подчеркивать тождество в материале, создавая объединяющее целое. Главным стержнем в построении сериала, на наш взгляд, — независимо от его тема-

тики, жанра, стиля, различных социальных и этических задач, производственных целей и условий создания, направленности на определенную аудиторию, бюджета, на различия целей «художественности», задач компенсации, развлечения или пропаганды – является названный простейший, идущий от архаических времен, формообразующий принцип построения, основанный на повторности. Он может воплощаться на уровне сюжетном, содержательном, пространственном, временном; в преобладающей неизменяемости таких элементов, как главные персонажи, место действия, линия интриги в каждой серии, в опоре на один типологический принцип повествования и т.п.

Велико значение для нашей тематики названных и иных давних истоков этого принципа в истории музыки и в синтетических, связанных с музыкой формах. Исследователи возводят происхождение принципа повторности в сериале от «репетитивности» в кино и массмедиа [16]; говорят о прессе как предке нарративности на ТВ, не забывая, разумеется, и о мифе [15], – но забывая о музыке.

Важно рассматривать сериал в русле всего процесса истории высокой культуры и искусства. В первые годы возникновения сериалов в немом кино эта большая экранная форма чаще оказывалась коммерческим проектом, аттракционом для обывателя, – однако часто отталкивалась от «сюжетной основы» и форм бытового романа, схем оперного либретто, «пересказанных» языком экрана. Существенно, что в последние полвека, наряду и с обслуживанием обыденных зрительских потребностей, мировая практика дает могучие примеры сериалов очень интересных и сложно выстроенных. Они становятся общезначимыми феноменами, важными явлениями культуры и искусства. Истоки сериала как глобализационного порождения, синтеза многих жанров, тенденций, интересов, в том числе целей, далеких от эстетических, прослеживаются в тенденциях духовного движения общества.

Предлагаем гипотезу о возможном (пусть кажущемся отдаленным) влиянии музыкально-звуковых принципов формообразования. И здесь, как и в иных подобных случаях соотношений с предтечами, не существенно, знают ли создатели экранных форм об особенностях многообразных музыкальных форм. Ибо издавна, вековой практикой выработаны и обновляются принципы развертывания протяженных

не только зрительно-звуковых, но и крупных звуковых жанров, – в мировой культуре, в ритуальной и художественной деятельности.

Кажется, что в недавней литературе должны быть наработки на эту тему: сопоставления медиа, мифа и нарративности [15], «нарративные экосистемы: от мультфильмов к телевизионным сериям» [10, 14, 20, 29]. Однако в исследованиях, где можно было бы развернуть анализ обозначенного нами аспекта, мы его не находим. Так, есть подробные анализы «протяженного повествования» (“Le narrazioni estese”), но без поиска аналогов в прежней художественной практике, а, в основном, в ракурсе «индустриальной стратегии» и эффективности воздействия на зрителя с целью большей успешности [29]. Экранная практика рассматривается вне гипертекста мировой культуры: похоже, разведка в сторону «музыкального прошлого» больших форм не имеет прямых предшественников.

Наша же позиция – признание законности сопоставления больших экранных форм с опытом звуковых «крупных форм» в музыкальном искусстве и культуре; видение преемственности больших экранных форм, их органического вырастания из контекста истории культуры. Впрочем, можно ли вообще появляющимся новациям избежать влияния подобных «наработок» в прошлом? Оно дает общеизвестные примеры словесно-музыкальных форм и жанров, где усматриваем сходные с сериалами принципы.

Большую экранную форму и музыку, помимо организующих восприятие вех, сквозных мотивов, объединяет то, что для «развертывания» своего художественного текста они требуют затраты определенного, заданного создателями и, по сути, не должного быть прерываемым периода времени. Времени, соотносимого с определенными закономерностями, ритмами, соотношениями.

Хорошо знаем: с совершенствованием современных технологий становится возможным прервать, отложить и с любого момента продолжить просмотр или прослушивание. Сериальные формы роднят с театром и музыкой задачи создания именно длительного симультанного повествования, с его особыми нарративными приемами.

Для больших экранных форм, одной из которых является сериал, вообще существенны формообразующие принципы масштабного эпоса, связанного с музыкально-звуковым интонированием. Есть

аналогичные явления во множестве национальных культур. Так, отечественная былина – эпический словесно-музыкальный жанр, где повествование степенно, со множеством подробностей и повторов. Былины – мифологические, сказочные, героические или те, в основе которых лежат реальные события, – рассказываются на основе повторяющейся ритмоинтонационной мелодической структуры (обычно – тонический стих с двумя-четырьмя ударениями). Число однородных и длительных стрóf в былинах способно превышать несколько десятков; в них есть запоминающийся зачин и четкая завершающая формула-каденция. Чем не сериал? «Свернутый», благодаря неспешности бытовых ритмов древности, в единое многочасовое, становящееся ритуалом погружение слушателей в историческое или сказово-былинное прошлое.

Параллельно тому, если не ранее, возникло явление, ныне называемое песней; по определению «Литературной энциклопедии», это древнейший «малый стихотворный лирический жанр, существующий у всех народов и характеризующийся простотой музыкально-словесного построения» [5, с. 587]. В песне для нас существенно ее строение, схожее у многих народов: повествовательные куплеты различного словесного содержания. Однако, основанные на единой структурной ритмоинтонационной основе, они прославляются одинаковыми «рефренами»-припевами.

Отсюда недалеко до формы рондо, где эти «куплеты» вырастают до самостоятельных протяженных эпизодов, нередко контрастных «рефренам». Кажется, еще несколько шагов, – и неоднородные разросшиеся эпизоды станут самостоятельными историями-сериями, а «рефрены» – их аудиовизуальными заставками и (или) завершениями, способствующими узнаванию, распознаванию, маркировке...

Наше фантазийное движение по пути истории культуры будет скорее похоже на воображаемые прыжки через века. Переключимся на структуру баллады, сложного литературно-музыкального жанра, особенно в той ее ипостаси XIV века, которая, сохраняя название этого изначально развлекательно-танцевального жанра, задает принцип «параллельного повествования», даже – «параллельного монтажа». В ней отражается топос одновременного контраста, как бывает в полифонии (термин Т. Ливановой). Это случаи политекстовых баллад, где несколько текстов распеваются одновременно.

Они создавались по аналогии с политекстовыми мотетами. Баллады, написанные и распетые на два текста, называют двойными, а на три – тройными. Музыкальная часть баллады разделялась на различные слои; предельный случай – в жанре кводлибет⁽⁴⁾. Тут, как и в полиэкранности, усматриваем тот же принцип «ветвистости» сюжетного ствола сериалов, который позволяет зрителю следить за несколькими историями если не одновременно (хотя одновременно их течения условно предполагается), то параллельно.

«Параллельные повествования» в больших экранных формах еще ближе драматургическому принципу жанра вариаций на две (и более) темы, или – музыкальной сонатной форме.

В музыкознании существует четкая дефиниция принципов развития и формообразования. Приведем ее по авторитетным определениям Л. Мазеля и В. Способина, ибо находим тут не только сходство, а коренное родство с таковыми же принципами в сериалах.

Первые из принципов объединяются под знаком повторности, чье назначение, как утверждают основоположники⁽⁵⁾, состоит в утверждении основного образа, главной мысли. И прежде всего, тут заметно сходство с вариантными воплощениями принципа повторности. Кроме безальтернативного повторения, в группу его разновидностей входят повторение измененное, варьированное и разнообразные типы вариационности.

Вариационность предполагает различия, существенные для осознания драматургических и нарративных принципов. Она бывает «косвенная», если варьируются сопровождающие голоса, а тема неизменна, и «прямая», если затрагивает только тему. Существует особый класс изменений – «вариантность» при кажущемся сохранении основных параметров темы и ее сопровождения. Здесь мы говорим как о вариантности и вариативности «впрямую», в музыкальном

(4) Кводлибет (с лат., буквально, – разговор о чем угодно, всякая всячина) – не только шуточное музыкальное многоголосное произведение, составленное из разных популярных мелодий и текстов (или их отрывков), но и торжественный ежегодный диспут в средневековом университете, на котором специально выбранное лицо должно отвечать на вопросы по предложенным им темам, при этом сами темы и вопросы могли быть любыми.

(5) Официальный сайт интернет-издания pandia.ru. URL: <http://pandia.ru/text/80/115/4065-5.php> С. 26 (дата обращения 02.04.2018).

материале разных серий, так и — об аллегорических «вариациях» сюжетных ходов сценария, где нередко, в каждом из звеньев цепи сериала новеллистического типа, присутствуют схожие типологические схемы драматургического развития.

В самом же музыкальном материале сериалов методы вариационности часты; они подчас кажутся простыми и даже примитивными. Но есть и свои подлинные шедевры: так, параллельно господству целостности личности главного персонажа и богатству ее проявлений, воистину виртуозна, неисчерпаема многоликость варьирования основной мелодии в изящнейшем сериале «Пуаро», на протяжении 13 сезонов (композитор Кристофер Ганнинг). С поразительной изобретательностью, на основе одной узнаваемой формулы, сменяются жанры, стили, тембровые и образные маски варьированной мелодии, помимо прочего воплощая многогранность психологических методов исследований-подвигов Эркюля.

Принцип вариаций, косвенных и прямых, воплощенный на уровне сюжета, дает интересные результаты. Так, в «Докторе Хаусе» невозможно однозначно сформулировать «нравственную определяющую» протагониста, настолько изменчивы и резки, непредсказуемы его реакции. Хотя «сопровождающие голоса» (в их роли выступают второстепенные персонажи и обстоятельства, постоянная необходимость спасти жизни в необычной для традиционной медицины ситуации) составляют варьированный, но неизменный ансамбль «сомневающих». И каждая серия, несмотря на изобретательность сценарного коллектива, демонстрирует ту же, почти повторяющуюся схему, с концом то в «мажоре», то в «миноре».

А, скажем, в сериале «Ликвидация» усматриваем «косвенные вариации». Главный герой, как и его музыкально-интонационная сфера, не меняются в основных характеристиках ни в ситуациях драматических, ни в трагических, угрожающих его существованию, ни в лирических, не очень ему свойственных. Меняются же «сопровождающие голоса». То уходит важный контрапункт вместе с жизнью близкого друга, то появляется амбивалентный персонаж Михаила Пореченкова; несколько тяжеловесно вступает «мелодия любви»; оттеняет основную тему локально-одесская трагикомическая тематика. Вместе с появлением маршала Жукова, внезапны официозные «трубы»; полунамеком звучат и скрытые подголоски,

о которых зритель изначально не догадывался. Тут трудно говорить о «разработке» основного характера: тема «герой непоколебим» представляется на фоне варьирующихся, меняющихся декораций. Из-за главенствующей роли Давида Марковича в исполнении Владимира Машкова, можно сказать о «Ликвидации» как «вариациях на неизменную мелодию» (не без нюансов того, о чем скажем далее по отношению к вариативности).

Некоей принципиальной заданностью обладает в первых двух сезонах образ и характер следователя в «Твин Пиксе». Драматическим, катастрофическим образом трансформируется лишь окружающий его «антураж», выявляя некое неявное, тайное «нутро» и его угрожающе-бесчеловечные очертания. Потому сквозной персонаж, выступающий в качестве камертона справедливости, воспринимается все более трагическим в своей негибкости. Умершая, неоднозначная Лора Палмер видится чуть ли не самым живым персонажем, а деятельный следователь — неким роботом. В целом, на разных уровнях, повествование раскрывает трансформации живого и неживого в мнимую безупречную реальность.

В третьем сезоне «Твин Пикса» все персонажи не только внешне, но сущностно изменены. Центральная же фигура «расстраивается», теряя свои прежние утрированно четкие очертания. Слышна и трагическая, долго длящаяся и нарастающая по силе, сугубо авторская нота ужаса, завершающегося в третьем сезоне уже не «музыкой» (будь то цитаты обиходных американских шлягеров или, в саундтреке Анджело Бадаламенти, звуковая протоплазма страха перед непознаваемым), а нерасчленимым воплем, без следа цивилизованности.

Если в музыке принцип вариативности затрагивает самую ее звуковую «плоть» (потому вариации определяют как полифонические, гармонические, фактурные, тембровые, фигуративные, жанрово-характерные, хотя нередко они способны совмещаться), то в иных нарративных системах, в том числе экранной каждый тип вариаций можно оценить по-своему.

Но есть и объективные параметры в различии «оттенков вариативности». Например, характер, поведение и обстоятельства ведущего героя сериала «Метод» в течение первого сезона варьируются в сторону его тембрового, фактурного (в музыкальном и немзыкальном смыслах) и, так сказать, коренного жанрово-характерного варьиро-

вания и изменения. Становясь все более цивилизованным, Родион Меглин (Константин Хабенский) оказывается и более предсказуемым, переходя, к сожалению, от типажа «талантливого дикаря», оригинала, игнорирующего условности, к более банальному, «проснувшегося к чувствам первому любовнику». Тут вариации приводят к изменению «качества» темы, снижая ее уровень. Все же это вариации на одну тему: хотя изменяется и второй образ красотицы-помощницы следователя, однако весьма незначительно.

Интригующими предстают вариации на две равновеликие по яркости темы-фигуры в сериале «Элементарно» – где это варьирование далеко не примитивно. Усложняют и разнообразят драматургию вариации на несколько тем, и в сюжетных ходах, и в звуко-музыкальной презентации, в «многофигурных» композициях сериалов. Прослеживаются несколько параллельных и активно варьируемых историй, с приоритетом центральной пары героев на «просцениуме» в сериале-цикле «Моцарт в джунглях».

На этих примерах ясна классификация: вариации на одну или на несколько тем. Так бывает при выявлении групп основных героев и при высвечивании, постепенном или внезапном, параллельных тематических линий, которые могут выходить на первый план или подчас уходить в тень (что происходит во множестве сериалов). С ходом подобного развертывания модифицируются исходные качества персонажей, вплоть до «разворота» в неожиданную сторону (в моралистическом ключе в австралийском сериале «Место, которое домом зовется», в жанрово-характерном – в «Элементарно», неожиданно и опасно – в «Ликвидации», трагически-парадоксально – в «Докторе Хаусе»).

Нередко в изменениях свойств основных персонажей можно усмотреть не просто «варьирование», но приметы сонатной формы. Именно сонатно-симфоническое мышление близко лучшим сериальным эпопеям!

Может показаться, что это далеко от словесной, сюжетной материи – однако поспорю. Даже в структуре стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье» отобразились принципы музыкальной сонатной формы. Ибо они присущи множеству диалектических по своей сути высказываний, а не только музыке: опусам Моцарта, Бетховена, Чайковского, Малера... Чем более проникающим, широким

бывает взгляд создателей многогранного полотна, тем неизбежнее обращение к сложной, диалогической драматургии, в которой переплетаются, взаимодействуют, борются, трансформируются и взаимно комментируют (либо опровергают) друг друга в одновременности разные темы, в литературно-сюжетном, изобразительном и музыкальном трактовках этого слова.

Из-за этого вариативность основного персонажа и подчиненное значение второстепенного способны преобразоваться в их паритетные и значительно более неоднозначные отношения, как, скажем, у Шерлока и доктора Джоан Ватсон в «Элементарно». Здесь, на наш взгляд, «двойные вариации» переросли в драматизм сонатной формы, где так называемая «побочная» (или, в западной терминологии, вторая по значению) партия-тема набирает силу, трансформируется и развивается не менее смело, чем главная. То же, даже с еще большим феминистическим перевесом (еще и потому, что автор литературной основы сериала – дама, прототип героини), происходит в опусе «Моцарт в джунглях». Есть там и параллельные сюжеты, развивающиеся подобно второму слою сонатности, – тоже с диалектическими соотношениями у пары персонажей. Как некий меняющийся, но неизменно возникающий призывный сигнал, мелькает никому, кроме дирижера, не видимый персонаж – разнотипный Моцарт. Он воплощает «интонационно-мотивную ячейку» зрительного карнавала.

Чем разветвленное и интереснее сюжетная вязь в протяженном экранном повествовании, тем сложнее и важнее принципы его формообразования, организованные и пронизанные массой сквозных «кровеносных сосудов».

Если «малое» стоит сравнивать с «простыми формами», то большое – с подобным. Потому можно бы сравнить сериальные новеллистического происхождения «сборники» – с вокальными циклами, а сериальные «циклы» – с симфониями, контрастно-составной объемной драматургией, с операми, ораториями... Похоже, сериалу ближе опыт некоторых, созданных в XIX и XX веке крупных музыкальных форм.

Опережающей, для будущих саундтреков сериалов, стала идея не только линейного сюжета или единого прообраза, но сквозного лейтмотива или лейт-интонации, объединяющих разнохарактерные

части многосоставного музыкального целого, – от «Фантастической симфонии» Берлиоза⁽⁶⁾, симфонии «Фауст» Листа, Пятой симфонии Чайковского, вплоть до одиннадцатичастной XIV симфонии Шостаковича, посвященной одной теме смерти.

Характерно, что и самые протяженные оперные конструкции, вагнеровская тетралогия и семичастный оперный цикл К. Штокхаузена, предлагая космогонические концепции мироздания, на мотивном уровне используют знаки-указатели, сквозные лейтмотивы.

Несомненно и первично влияние масштабного оперного полотна Вагнера: «Кольцо нибелунга» оказалось значимой порождающей моделью для множества дальнейших явлений в культуре и искусстве. И в том числе для близких мифологии многочастных повествований, эпических сериалов о древних мирах, о нордических нравах, воображаемых существах, о схватках и о викинггах...⁽⁷⁾

Если в малых экранных формах непросто изложить и убедительно показать «меняющуюся полифонию» образов, то в протяженных сериалах раскинулось для того огромное пространство. Здесь неизбежны аналогии со сложносочиненными, многосоставными композициями. На уровне крупного целого, в отдельных сериях и тем более во всей цепи сериала, усматриваем черты форм, близких сонатно-симфо-

ническим, где есть две основные силы в противодействии, развитии и — взаимопроникновении.

Стартуем от характеристики симфонизма, данной изобретателем этого термина Б.В. Асафьевым: «раскрытие художественного замысла с помощью последовательного и целеустремленного музыкального развития, включающего противоборство и качественное преобразование тем и тематических элементов»⁽⁸⁾. Однако сущность симфонизма проявляется не только в «непрестанном наложении качественного элемента инаковости, новизны восприятия по мере роста звучания» (также – определение Асафьева), а в диалектическом, да и постмодернистском, проникновении одного в другое. И в родстве с понятиями соразмерности, порядка, гармонии, космоса [9, с. 157–169]. Симфонизм соизмеряется богатством красок и философскими связями с другими явлениями, то есть с сонористичностью, медитативностью, интертекстуальностью, по суждению Вс.Вс. Задерацкого [3].

В значительнейших сериалах симфонизм повествования и его звукового воплощения проявляется мощно, но по-разному. Скажем, в «Твин Пиксе» такими основными «силами» выступают рациональное (вещное, «реалистичное», квазиразумное) и иррациональное (тайное, непостижимое), которые интегрируются в аллегорических переплетениях и сюжетно-метафорических извивах третьего сезона.

Также и в сериале «Игра престолов» усматриваем симфонизм в сопряжении ведущих тем, мотивов, сюжетных линий и образов, в музыкальном не столько сопровождении, сколько в пристрастном комментировании, подспудном раскрытии глубинных сущностей. Подобно лейтмотивам большинство персонажей этого могучего цикла подвергаются радикальному, очень значимому изменению; считаем это симфоническим, по своей сути, развитием.

Особенности данного цикла разносторонне (но без привлечения вышеназванного понятия и термина) изучают исследователи, на уровне мифологических и исторических мотивов, создания особого мира и его географии [12, 13, 22]. Приемы создания визуальных

(6) Не случайно названная «Фантастической» симфония Г. Берлиоза – прежде необычное для этого жанра, сюжетно последовательное повествование, где представлены отдельные эпизоды (как 2 и 3 части) и значительные этапы истории (1 и 4–5 части). Начальная мелодия – «тема возлюбленной» проявится в каждой части, скрепляя стилистически неоднородное звучание в целое новой степени единства, рожденного интонационно-тематическими связями. В финале происходит радикальная модификация мечтательно-воздушной темы возлюбленной с изменением ее этического качества (для таких преображений возник термин «перевертыш»). Возросла способность к подмене «этического заряда» тематической ячейки, при сохранении кажущейся доброкачественности. Все больше совершенствуется тегимен – упаковка, внешний слой оформления визуальных и звуковых явлений.

(7) Для тематически-словесной основы сериалов важно присутствие культуры постоянных сюжетов, к интерпретации которых часто, с характерными вариациями, обращаются литераторы и мастера разных искусств. Схожие сюжеты существенны для выработки основных прототипов судеб и характеров в истории человечества. Так, и для оперной литературы характерно множество опусов, особенно в музыке барокко, связанных с развитием «бродячих сюжетов», сюжетных моделей: бесчисленные оперы на тему «Орфей», «Покинутая Дидона», «Пигмалион и Галатя» и пр. Бродячие сюжеты – важная пища сериальной индустрии.

(8) Проясняя суть понятия, Асафьев добавляет: «Симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных, когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций творческое Бытие» [1].

образов рассматриваются вплоть до трансформаций в символике костюмов [26, р. 63–74] и специфике визуальных заставок к сериям разных сезонов [8].

Однако еще не отмечено в научной литературе, сколь высокой значимостью обладают завершающие серии звуковые «концовки»: музыкальные эпизоды, идущие «на титрах». Как горестные послесловия, монологи *a parte*, они прорицают тяжкие последствия происходящего, на уровне философских обобщений, с «приращиванием смыслов». Оттого, поднимаясь над частными, подчас малозначимыми (или кажущимися таковыми) событиями мифопорождающего сюжета, они сравнимы с симфоническими интерлюдиями опер «Воцтек» А. Берга и «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича.

Упомянув цикл «Игра престолов», мы обозначили более сложные принципы развития мотивов произведения во времени, издавна ярко проявлявшихся в истории музыкальной культуры, в романном повествовании. Таковы сопоставление различных музыкальных тем-мыслей, приводящее к производному контрасту; контраст-сопоставление; свободное развертывание; нередко «динамическая» или только краткая репризность.

Именно разработка и контраст объединяют иные принципы развития и формообразования музыкальных и немзыкальных, – в том числе «сериальных» больших структур. Помимо разнообразных методов разработки, контрастный материал оттеняют его окружающие. А производный контраст (то есть столь радикальная степень варьирования, что она влечет за собой кардинальные изменения первоначальной звуковой данности) приводит к обновлению и изменению мысли и образа.

Но что такое «разработка» в музыкальном смысле по отношению к формообразованию сериала? Представляем это как развитие и резкое сталкивание отдельных визуальных образов, или мотивов поведения, проявлений черт характера, либо наращивание однотипных противоречащих главной теме событий, кратко намеченных, но создающих некий вал проблем, вне сцен «расслабления», «лиризации».

Есть иной тип контраста: принцип параллельного существования разных линий, сюжетов, визуальных стилей, в музыке также обретшего термин «единовременный контраст», – актуален для практики сериала и любого объемного повествования, особо значим для боль-

ших экранных форм. Он прямой наследник не только жизненной, непосредственно наблюдаемой реальности, но и – в художественном ее отображении – романной формы. А в музыке он возник ранее его появления в романном повествовании XIX века. Сама суть звуковой информации предполагала возможность единовременного звучания разного материала, то есть единовременной полифонии и контраста сонорных элементов (с XIV–XVII веков). Разумеется, подобное можно было видеть в зрительно наблюдаемой реальности, но было нельзя отобразить в слове, устной или письменной речи, до времени появления полиэкранности и нынешнего представления многих словесно-смысловых рядов на плоскости экрана.

Не всякой протяженной временной композиции (но в XVIII–XX веках – большинству из них) присущи законы драматургического контраста, конфликта и его разрешения, соотносимые с географией завязки, развития конфликта и его предельного, пикового обострения на театре. Обычно обострению конфликтов, их ускоряющейся концентрации отводится середина, а лучше – третья четверть течения экранного времени, – в идеале, так бывает в отдельной серии и должно бы быть в хронометраже всего сезона. Неприятности и неудачи тогда льются как из ведра, напряжение нарастает, кажущаяся «безнадега» сгущается. Однако опытный зритель сериалов знает, что в беде ни его, ни героев авторы сериала не оставят. Наступит кульминация – лучше всего в «точке золотого сечения» повествования – и будет кратчайшая «реприза» всех основных линий с разрешением противоречий на всех «фронтах».

Именно финалы сериалов вновь напоминают о давних проблемах завершения опер на трагические мифологические и библейские сюжеты. Как и оперный жанр, изначально сериал служил целям развлечения и отвлечения от нелегкой реальности, потому прежде большинству бывали свойственны *Lieto fine*: «счастливые» разрешения конфликтов. Экранной массовой, как и оперной продукции (сравнимой с индустрией с XVII–XVIII веков) более свойствен утешительный конец.

Причины того – «дело житейское», потому в литературе встречаются разнообразные размышления и сопоставления сериалов с темой «ностальгии», в западном понимании – чувства грусти и тоски [29]. Исследователи, нередко применяя стратегии психологии, антропо-

логии, социологические и психоаналитические методы, анализируют массовое увлечение этой создающей «иллюзорную реальность» продукцией, трактуя явление в основном как следствие потакания «возрасту и периоду разочарования» [23, 29].

Не редок амбивалентный бонус приверженцам сериала: как бывает и в музыке, это многоступенчатый финал, дополнительный раздел экранного цикла, когда после одного завершения – второй – то многозначительная, то бойкая, но обязательно утешительная кода. Решенная в жанре *moralité*, с нравоучением, она подобна завершениям опер «Дон Жуан» Моцарта и «Похождения повесы» Стравинского. Слово один финал дает драматический срез разочаровывающей реальности, а другое, самое последнее завершение, согласно приоритетам многих массовых жанров, – иллюзию и радость прекрасного завершения, очаровывающей надежды на то, что «все будет хорошо».

Чаще всего именно «посредственным» сериалам свойственны умильные резюме. Так, в сериале «Место, что домом зовется» сохраненная семья героев тихо ликует на фоне освещенной солнцем вечности панорамы Иерусалима, хотя все они родом из Австралии (при создании сериалов нередко преследуются социально-этические цели, подчас довольно топорно, но последовательно).

Однако, помимо преобладающих штампованных случаев *lieto fine*, с его чудесным, сказочным, нередко стремительным до смехотворности, поспешно-утешительным восстановлением высшей справедливости – бывают исключения. Они, как замечаем, нередко сигнализируют о хорошем качестве сериальной продукции. Таков, например, «взлет» над живой реальностью, в некоем надмирном самолете, героев сериала LOST. Даже в протяженных циклах, подчас еще не завершенных, как «Моцарт в джунглях», где по законам жанра драмеди влюбленные в финале сезона должны воссоединиться, – они с печалью расстаются.

А в «Игре престолов» финал пятого сезона оставлял зрителя, прирученного к миру сериала, с раной в сердце: ведь словно безнадежно погибает лучший герой, Джон Сноу, – и с огромной тревогой о судьбах не только экранного человечества. И прообразом такого итога повествования было завершение основанного на творческом преображении скандинавской и немецкой мифологий цикла Вагнера, когда погибают главные герои.

Лишенные утешительной сладости, некоторые сериалы (исследователь называет их *“Alternative” Serial Drama* [19, p. 45–48]) все более отдаляются от массовой «индустриальной» продукции, от типологии восприятия развлекающегося зрителя, устремляясь к высокому искусству, в его горестной, правдивой безыскусности. Сериальная плоть насыщается противоречиями и откровениями архауса.

Возможно, массовому зрителю подобные альтернативы не слишком необходимы. Ведь постиндустриальное общество обрастает все более разветвленной и мощной индустрией экранных развлечений и обязанностей, естественно, особенно густым потоком изливающейся в выходные и праздничные дни. Наряду с праздничными, спортивными и поучительно-политическими передачами, они образуют и систему многих «покрывал» ритуальных ритмов телевидения [6, с. 74]. А выйдя за эти рамки в мир разнофункциональных экранов, они наполнили сознание зрителей многообразными срезами действительности, от подобия компьютерным играм, от «реализма» и «мифологичности» до контента, близкого сообществу «Второй Реальности».

Что ныне спорить с давними исследователями массмедиа, в основном относящимися к франкфуртской школе (как Теодор Адорно), которых Умберто Эко называл «апокалиптическими»? Считая сочетание «культурное телевидение» оксюмороном, – ибо продукт ТВ того времени, далекий от реальности, чаще убогий по замыслам, затронутым в нем ценностям и языку, – «апокалиптики» убедительно доказывали, что телевидение рождает публику пассивную и некритичную. Иные исследователи, особенно в СССР, выискивали в телепродукции метафоры, намеки, скрытые смыслы, возможности для интересной интерпретации и расширения знаний.

Теперь же экранная индустрия, не будучи столь тесно связана с телевизионными форматами и условиями воспроизведения, дает примеры иных горизонтов. Зрители ныне выбирают сложные, тесно связанные с гипертекстом мировой культуры сериалы, пересматривая их, пристально вглядываясь и вслушиваясь в эти миры. Хотя у нас нет исследований о том, считываются ли аудиторией отсылки к культуре прошлого, к высоким образцам мирового, в том числе музыкального искусства, однако материалы форумов говорят о большой погруженности зрителей в символику названных нами «серьезных» сериалов.

В отличие от недавнего прошлого, современные экраны, главные спутники человека XXI века, становятся его самими сокровенными друзьями. Экранное содержание, притом отметим, теперь чаще всего поглощают в одиночестве. Точнее, наедине со светящимся прямоугольником, центром нашего интереса.

Одиночество преодолевается – ведь самим фактом выбора излюбленной серии зритель вступает с экранным изображением в конфиденциальные отношения, погружается в предпочитаемую среду, преодолевает страх и чувство оставленности, приходя к ощущению «привилегированной взаимности», сопричастности сообществу понимающих, словно связанных, как объятием, интересом к сериальному семантическому полю с кругом его визуальных и звуковых образов.

Итальянский исследователь подчеркивает в этом явлении присутствие актеров в сериале и зрителей в некоем едином виртуальном пространстве: «Каждая сериальная передача, каким бы ни было ее содержание и нарративные особенности, способна создавать отношения привилегированной взаимности со своими потребителями⁽⁹⁾, ослабляя онтологическую разницу между реальностью и ее отображением и, таким образом, конструируя некое, как бы чисто иллюзорное, взаимное существующее присутствие. Актеры и воспринимающий у экрана более не живут в разделенных и различных коммуникативных вселенных, но – на некоем горизонте, который включает в себя их обоих <...> поглотители «фикшн» становятся носителями ярких экспрессивных стилей, эхо которых отзывается в повседневности <...> происходит семантический обмен образов, сконструированных телевизионным медиумом и тем, что они проецируют в обыденной реальности. Эту коммуникативную нишу можно создавать и пересоздавать каждый раз, когда верный зритель потребляет свою предпочитаемую серию или передачу, формируя семантическое поле, которое... обнимает всех... в коммуникативном процессе» [14, с. 100].

При контакте с усложняющейся художественной материей, зритель невольно черпает накопленное мировой культурой. Мы «достаем» из экранной реальности то, что нужно – думаем, более всего – для

оправдания и укрепления самих себя. И лучшие сериалы отвечают на это все более мощными духовными импульсами, призывами и посланиями аудитории. Конечно, эти послания не «даны свыше», но они все громче звучат в сериалах, и особенно в тех его зонах, где слово отступает перед зрительно-звуковым посланием.

Усложняющийся мир сериалов превращается в саморазвивающуюся «новую историю» – если не человечества, то чаяний людей, их представлений о прежних и теперешних самих себе и о противоречивых, амбивалентных перспективах развития и возможных встреч с неожиданными проблемами. Здесь аналогом можно назвать то важнейшее свойство, на которое указал Е.В. Дуков по отношению к Сети: «...пока только живые существа могут „выстраивать“ себя сами. Нейробиологи У. Матурана и Ф. Варела назвали это свойство живых систем „аутопоэзисом“» [2, с. 6]. Но следуя исследованиям Е.В. Дукова, интернет развивается по тем же принципам... [2, с. 7].

Регулярно возникающие на экранах звенья больших форм – важные светские продолжения в нашей обыденности такого служения важным темам современности, со всеми их плюсами и минусами. И в этом аудиовизуальном потоке особая роль принадлежит музыкальным комментариям, акцентам, переакцентировке, скрытым смещениям смыслов, прояснению глубинных значений видимого в слышимом.

(9) В генезисе слова *fruitori* – пользователи, здесь ощущается также значение потребителей, вкушающих любимый продукт, сравнимый с сочным и сладким фруктом. – Е.П.

Список литературы:

- 1 Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. О симфонизме https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/asafiev_simf2_1.htm (дата обращения 09.08.2018).
- 2 Дуков Е.В. Сеть: публика и искусство. М.: Государственный институт искусствознания, 2016.
- 3 *Задерацкий В.В.* Музыкальная форма. Выпуск 2. М.: Музыка, 2008.
- 4 *Кривцун О.А.* Антропология искусства // Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.
- 5 Литературная энциклопедия в 11 томах. Отв. ред. В.М. Фриче. Глав. ред. А.В. Луначарский. Том 8. М.: Советская энциклопедия, 1934.
- 6 *Петрушанская Е.М.* О проблемах музыки на телевидении: взгляд из XXI века // Телевидение между искусством и массмедиа / Ред.-сост. А.С. Варганов. М.: Государственный институт искусствознания, 2015.
- 7 *Петрушанская Е.М.* «Свое» и «чужое» в отечественном звуковом теледизайне // Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации. Ред.-сост. А.А. Новикова. В 3 томах. Т. 3 М.: ГИИ, 2005.
- 8 *Сальникова Е.В.* От заставки «Твин Пикса» к заставке «Игры престолов». Эволюция механизма // Художественная культура. 2018, № 1. С. 238–259. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d8b/hk_2018_01_238_259_salnikova.pdf (дата обращения 20.09.2018).
- 9 *Шербо Т.* Понятие «симфония». Вопросы этимологии, истории, эстетики и философии // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е.В. Назайкинского. М.: 2001.
- 10 *Allrath, G., Gymnich, M.* (eds.) Narrative Strategies in Television Series. London: PalgraveMacmillan, 2005.
- 11 *Baschiera Stefano.* Game of Thrones e l'impatto sul territorio // Game of Thrones: Una mappa per immaginare mondi. A cura di Sara Martin e Valentina Re. Milano – Udine: Mimesis Edizioni, Narrazioni serial: 2017.
- 12 *Bonaccorsi Valentina.* Le cronache del ghiaccio e del fuoco: elementi storici e suggestioni letterarie // Game of Thrones: Una mappa per immaginare mondi. A cura di Sara Martin e Valentina Re. Milano – Udine: Mimesis Edizioni, Narrazioni serial, 2017.
- 13 *Bonazzi Franco.* Televisione e la serialità: il tempo ritrovato. L'offerta televisiva garantisce a ognuno il suo destino seriale? Seria: Consumo, comunicazione, innovazione. Milano, ed. Franco Angeli, 2001.
- 14 *Buonanno M.* Leggere la fiction. Napoli: Liguori, 1997.
- 15 *Carey J. W.* (a cura di), Media, Myths and Narratives. Television and the Press. Beverly Hills: Sage, 1988.
- 16 *Cassetti F.* (a cura di), L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione. Venezia: Maesilio, 1984.
- 17 *Chio Federico.* L'illusione difficile: Cinema e serie TV nell'età della delusione. Studi Bompiani. Spettacolo e comunicazione, a cura di Francesco Cassetti. Milano: Bompiani / RCS Libri S.p.A., 2011.
- 18 *Creeber Glen.* Serial television. Big Drama on the Small Screen. British Film Institute. London: W1 1LN ed. Publishing, 2004.
- 19 È arrivata la serialità. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno sesto. A cura di Milly Buonanno. // Contributi di Anna Lucia Natale; Anna Maria Morelli, Fania Petrocchi, Massimo Petrelli, Erica Pellegrini. Roma, RAI VQPT. M126, N. 1994.
- 20 *Ecossistemi narrativi: Dal fumetto alle serie TV.* A cura di Giuglielmo Pescatore. Roma: Carocci editore, Studi Superiori, 2018.
- 21 *Esquenazi J.-P.* Mytologie del séries télé. Paris: Le Cavellier Bleu rd., 2009.
- 22 *Jackson, Jean-Pierre.* La suite au prochaine épisode... Le "serial" américain. 1912–1956. Crisnée, Edit. Yellow Now. 1994.
- 23 *Levi-Strauss Claude,* Mythologiques I, Lectru et le cuit, Paris, 1964. Pp. 22-38. Цит. по: Семиотика и искусствометрия. М., 1972.
- 24 *Lotz, Amanda D.* The Television Will be Revolutionized. New York and London: New York University Press, 2007.
- 25 *Martin Sara.* Gli abiti di Game of Thrones: mappe che svelano i personaggi // Game of Thrones: Una mappa per immaginare mondi. A cura di Sara Martin e Valentina Re. Milano – Udine: Mimesis Edizioni, Narrazioni serial, 2017.
- 26 *Media and Nostalgia. Yearning for the Past. Present and Future.* Ed. by Katarina Niemeyer. The French Press Institute/CARISM, Pantheon-Assas University, Paris 2; France.
- 27 *Niemeyer Katarina* (edit). Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future, by K.N. Paris: The Franch Press Istitute/CARISM, Panteon-Assas University Paris 2, 2014.
- 28 *Scodari Cristine.* Serial Monigamy: Soap Opera, Lifespan, and the Gendered Politics of Fantasy. New Jersey: Florida Atlantics University, 2004.
- 29 Televisione e serialità: il tempo ritrovato. L'offerta televisiva garantisce a ognuno il suo destino seriale? Seria: Consumo, comunicazione, innovazione. Milano: Franco Angeli, 2001.